



Caribe de Esteban Ramírez, una excusa visual para la marginalización del afrocostarricense

**Leonardo Solano
Moraga**

University of Pittsburgh

RESUMEN

En las últimas décadas, el espacio caribeño y la figura del afrocostarricense se han convertido en germen propulsor creativo que bien se podría interpretar como una celebración de los símbolos de un espacio y etnicidad oprimidos. Sin embargo, una lectura detallada muestra que sus propuestas podrían no pasar de lo anecdótico, estereotípico y exótico. Esta supuesta inserción del Caribe y los sujetos afrocostarricenses logran más bien, marginar y eliminar cualquier posibilidad de inserción, así como consolidar los discursos hegemónicos tradicionales, en los que se refuerza un nacionalismo del Valle Central, presentando los otros espacios como ajenos. Bajo esta impronta se inscribe *Caribe* (2004) de Esteban Ramírez. Este filme muestra al Caribe como un espacio exótico en donde los sujetos que conviven no pasan de ser forasteros, foráneos a cualquier discurso nacional verdadero e inclusivo. El ensayo reflexiona cómo a través de la introducción del Caribe y los sujetos afrocostarricenses, dentro de una problemática que les involucre como parte de la patria y una disyuntiva del Caribe como idilio o barbarie, reconstruye un sentido de exotismo que demuestra una contemporaneidad fragmentada. Es mediante una fetichización de la imagen del Caribe lo que permite que las líneas de la hegemonía relacionadas con el debate de la etnicidad y la identidad nacional sean repositionadas para crear lo que el crítico Jerome Branche (1999) llama “nuevo *consensus* o ‘definición’ de la realidad, dirigida en última instancia a mantener el *status quo*” de la clase dominante.

Palabras clave: cine centroamericano; Caribe; fetichización; estereotipos; afrocostarricense.

ABSTRACT

In recent decades, the Caribbean Space and the figure of the Afro-Costa Rican have become a creative seed that could well be interpreted as



a celebration of the symbols of an oppressed space and ethnicity. A detailed study shows, however, that the proposals are nothing more than anecdotal, stereotypical, exotic. This supposed insertion of the Caribbean and Afro-Costa Rican rather excludes and eliminates any real insertion, thus consolidating the traditional hegemonic discourses on which the Central Valley's nationalism is founded, presenting other spaces as exotic and foreign. Esteban Ramírez's *Caribe* (2004) is written under this assumption, depicting the Caribbean as an exotic space and those who live there as nothing more than foreigners, external to any real, inclusive national discourse. This essay looks at how the introduction of the Caribbean and Afro-Costa Ricans in a situation that portrays them as part of the homeland and a disjunctive view of the Caribbean as both idyllic and barbaric reconstructs a sense of exoticism that demonstrates a fragmented contemporaneity. Through a fetishization of the Caribbean, the lines of hegemony related to the ethnic debate and national identity are repositioned to create what Jerome Branche (1999) called a "new consensus or 'definition' of reality ultimately aimed at maintaining the status quo" of the dominant class (Negrisimo: hibridez cultural, 485).

Keywords: Caribbean, fetishization, Afro-Costa Rican

En el año 2004 se estrena el filme costarricense *Caribe*, del director Esteban Ramírez. Al hablar de la película, los críticos Bernardo Bolaños Esquivel y Guillermo González Campos (2005) celebran su localización en la región caribeña del país, ya que "al ubicarse la película en esta región en particular, se opera un proceso vindicativo de la cultura afrocaribeña" (22). Desde la década anterior, tanto el espacio caribeño como la figura del afrocostarricense se han convertido en germen propulsor creativo. Esta inclusión bien se podría interpretar como una celebración de los símbolos de un espacio y etnicidad oprimidos, así como un aparente desarrollo cultural de la nación centroamericana, resultado de una supuesta multiculturalidad en que los sujetos conviven en un espacio de diversidad y democracia racial. Lo anterior se ve reflejado en la crítica, la cual ha entendido estos nuevos discursos como una inversión a los valores hegemónicos tradicionales en que el sujeto afro era una marca socio-étnica negativa. Sin embargo, una lectura detallada de estos textos permite mostrar que muchas de las propuestas artísticas dan un tratamiento a estos discursos de una forma que no pasa de lo anecdótico, estereotípico y exótico, produciendo un efecto inverso a la inclusión y diversidad que pregonan. Esta supuesta inserción del Caribe y los sujetos afrocostarricenses lograría, más bien, marginar y eliminar cualquier posibilidad de inclusión, así como consolidar los discursos hegemónicos tradicionales, en los que se refuerza un nacionalismo del Valle Central.

Bajo esta impronta se inscribe *Caribe*, de Esteban Ramírez. Este filme, por un lado, muestra al Caribe como un espacio en donde los sujetos que conviven no pasan de ser forasteros, ajenos a cualquier discurso nacional verdadero e inclusivo. La película se enfoca, además, en una problemática nacional: la instalación de una compañía petrolera estadounidense en la región caribeña, lo cual divide a la comunidad ante la promesa de nuevos empleos y el temor al daño ambiental. El problema, entonces, no solamente atañe al Caribe, sino también a toda la

nación costarricense, lo cual aparenta nuevamente una apertura del Estado a otros espacios que también se ven afectados por un imperialismo foráneo. Plantear el problema de la invasión extranjera pretende crear un sentimiento patriota en los sujetos afrocostarricenses. Sin embargo, su participación en el conflicto es pasiva, no pasa de ser parte del entramado de la narración filmica, carente de una voz propia dentro del conflicto.

Dento de ese marco, el presente trabajo reflexiona cómo la película, a través de la introducción del Caribe y los sujetos afrocostarricenses dentro de una problemática que les involucra como parte de la patria y una disyuntiva del Caribe como idilio o barbarie, reconstruye un sentido de exotismo que demuestra una contemporaneidad fragmentada. Se debe señalar, además, que la fetichización de la imagen del Caribe permite que las líneas de la hegemonía relacionadas al debate de la etnicidad y la identidad nacional sean reposicionadas para crear lo que el crítico Jerome Branche (1999) llama “nuevo consensus o ‘definición’ de la realidad, dirigida en última instancia a mantener el status quo de la clase dominante (Branch, 1999: 485). Esta reinención y redefinición responde a un mecanismo de dicha clase para mantenerse en las esferas del poder. A lo anterior, Stuart Hall señala que el sistema dominante “make a remake itself so as to ‘contain’ those meanings, practices and values which are oppositional to it” (Hall, 1997: 332).

Caribe tiene el siguiente argumento: Vicente Vallejo es un biólogo extranjero que recibe una herencia y se dirige al Caribe costarricense para realizar el sueño de vivir con su esposa, Abigail, junto al mar. Ahí adquiere una finca bananera y su único cliente es una transnacional, la cual decide inesperadamente rescindir su contrato debido a los vaivenes del mercado. Las dificultades de Vicente aumentan con la inesperada llegada de la joven Irene, medio hermana de Abigail, y la instalación de una compañía petrolera estadounidense en la zona, lo cual divide a la comunidad ante la promesa de nuevos empleos y el temor al daño ambiental. Víctima de sus decisiones, Vicente se ve arrastrado hacia una profunda crisis, e intentará evitar que sus sueños se derrumben. El filme se inscribe dentro de una serie de trabajos que buscan explorar la situación social del país, lo cual transgrede la tradicional y deleble¹ industria cinematográfica de Costa Rica que explora la reflexión identitaria y, como lo señalan Bolaños Esquivel y González Campos, buscan “la explotación de lo costarricense a través del lenguaje, sus costumbres, tradiciones y sobre todo su apego a lo territorial” (2005:19). El cine costarricense

1 El cine costarricense ha sido intermitente, con grandes periodos de inactividad, sin el soporte del Estado. En cuanto a esta situación del cine, Bolaños Esquivel y González Campos señalan que “ha caminado despacio con grandes periodos de ausencia y no ha logrado crear una industria que le dé soporte y continuidad a la producción nacional” (19).

se inicia con la película *El retorno* (1930)² y en él temáticamente ha imperado la recuperación de los valores del ser nacional costarricense. En las obras siguientes se explora “un rescate de las tradiciones y las costumbres costarricenses, en consonancia con el discurso identitario forjado desde finales del siglo XIX” (Bolaños y González, 2005:19). En ese sentido, el cine camina de la mano con el discurso oficial en cuanto a lo nacional, hecho que conlleva a pensar el cine como extensión del aparato estatal que dialoga y fomenta la construcción de un aparente individuo nacional, a través de un sistema axiológico que permite la inclusión de unos valores para rechazar otros. Al respecto, Sandoval García señala en cuanto al discurso hegemónico sobre la identidad costarricense:

Versiones hegemónicas de la nacionalidad en Costa Rica, por ejemplo, han enfatizado la existencia de una población predominante blanca, implícitamente masculina, de clase media, localizada en las regiones centrales del país. En otras palabras, la pertenencia nacional no solo incluye el reconocimiento de ciertas identidades, sino que suprime a otros internos, por ejemplo, grupos indígenas, negros, campesinos, quienes no pertenecen a la ciudad, sitio de la modernidad y nacionalidad por excelencia. (Sandoval, 2003: 5)

Es cierto que producciones recientes se alejan de esta relación afín entre la construcción del ser nacional costarricense y buscan reflexionar problemáticas latinoamericanas³. En los últimos años, nuevas propuestas ofrecen una lectura que rompe con la presentación de la nación como un espacio paradisíaco, para cuestionar las construcciones identitarias de la nación. *Caribe*, entonces, de acuerdo con la crítica, se inscribe en ese espacio, poniendo en cuestión la construcción de la nación costarricense como un espacio idílico y homogéneo⁴. El texto fílmico de *Caribe* se nutre del cuento “El solitario” (1965), de Carlos Salazar Herrera (1989). Dicho cuento ha sido leído por la crítica como parte de una narrativa contestataria ante el discurso nacional del siglo XIX, que buscaba la construcción de un ser nacional que consolidara la clase hegemónica cafetalera, representada por la élite conocida como “El Olimpo” y cuyo discurso presentaba una construcción paradisíaca y bucólica del país centroamericano. En esta “arcadia tropical”, como la llama Flora Ovares, se presenta una relación armónica entre el individuo y la

-
- 2 Para un trabajo más detallado sobre el cine costarricense, sobresalen las obras de Daniel Marranghello, *El cine en Costa Rica 1903-1920* (1988), y más recientemente los trabajos de María Lourdes Cortés, *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica* (2002) y *Cien años de cine en Centroamérica* (2005), “El nuevo siglo arranca en las pantallas” (2006). Ambos autores hacen un recorrido histórico sobre el cine en Costa Rica, desde la llegada del cinematógrafo, la apertura de salas de cine, la creación de las escuelas de cine, hasta los trabajos más recientes.
- 3 *Patria libre o morir* (1979) e *Insurrección* tratan el tema de la revolución sandinista. *Marasmo* (2003) plantea una reflexión sobre la violencia endémica a través de la guerra y la guerrilla en Colombia.
- 4 Otros filmes que entran en este espacio de crítica a la nación son *Eulalia* (1987), que explora el tema de la migración del campo a la ciudad, *Asesinato en el meneo* (2001), que hace una crítica a la corrupción política, *Password* (2002) reflexiona sobre la explotación sexual en Costa Rica; *Mujeres apasionadas* (2003) trata la problemática del sexo, y *El retorno* (2012) cuestiona las instituciones del país.

naturaleza. En “El solitario” se invierte este parangón discursivo entre ambiente e individuo, para mostrar un espacio, la costa y la playa, que afecta la psique de los personajes, pero que no representa la interioridad de los personajes. El ambiente no se relaciona con una existencia tranquila, o como menciona el personaje de la narración al referirse al ambiente, “a cortos intervalos pasaban lerdas nubes apretadas y entonces el paraje quedaba sumergido en una atmósfera sombría, que lo tornaba más y más melancólico” (Salazar Herrera, 15). En este sentido, ambiente y personajes difieren uno del otro sin la necesidad de armonía. Con relación a lo anterior, Ovares señala que “hay, pues, un contraste entre paisaje y hombre y una percepción del primero tanto como puro marco indiferente al acontecer trágico del otro” (Ovares: 1998: 217). Lo anterior se retoma para la construcción de la narrativa fílmica de *Caribe*. El filme, además, se sirve de la disyuntiva entre espacio e individuo, ambiente y pasión, para reflexionar sobre el discurso de la ciudad como espacio exclusivo de la nación, y trasladarse hacia otra dimensión espacial, el Caribe, para aparentemente poner en cuestión y transgredir el espacio liminal de la nación costarricense. En cuanto a lo anterior, Bolaños Esquivel y González Campos señalan: “Al igual que la literatura de Salazar Herrera, reacciona ante el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense, el cual había sido el eje cardinal que tradicionalmente ha vertebrado el cine costarricense. Dicha reacción va en contra sobre todo de la imagen excluyente que prácticamente reduce Costa Rica al Valle Central” (Bolaños y González, 2005: 21).

El filme de Ramírez se desarrolla en Limón, espacio geográfico que siempre se ha visto alejado de cualquier proceso de configuración de la identidad nacional, hecho que se ha presentado desde la formación de la nación. Mauro, en relación con lo anterior, señala:

Limón ha sido y es una provincia con característica casi de gueto, muy propias más allá de la periferia, con una geografía adversa, un clima riguroso con deficientes vías de comunicación. Todo esto, sumado a los mitos de blanquitud, igualdad y pacifismo, idealización de homogeneidad de los liberales del siglo XIX, ha contribuido a que su población, desde siempre, haya sido segregada por prejuicios relacionados con la raza, origen, lengua y creencias religiosas (Mauro, 2012: 149).

Es evidente la aseveración por parte de la crítica en cuanto a la exclusión de los sujetos afrocastarricenses dentro del concepto de nación centroamericana. De igual forma, es plausible el gesto de *Caribe* en presentar una narrativa fílmica distanciada del tradicional discurso hegemónico del Valle Central y poner en el mapa artístico cinematográfico a una región y sujetos que otrora parecían forasteros y pertenecientes a otro espacio distinto al nacional. Este hecho logra transgredir la construcción liminal del ser costarricense creada por el cine anterior. La inclusión

constante de imágenes del Caribe costarricense con sujetos afrocostarricenses y amerindios y hace un guiño a la posibilidad de una reflexión desde el margen, es decir, una hermenéutica sobre los sujetos afrocostarricenses para transgredir un esencialismo por parte del discurso hegemónico habitual. Dichas insinuaciones se podrían entender y resumir en la frase de Jackson, personaje afrocostarricense: “Es que Limón no le interesa a nadie” (*Caribe*). Esta frase, junto con la aparición inicial de los amerindios costarricenses, confirma una ilusoria restitución de estos sujetos marginados, gestos que la crítica ha resaltado, al mencionar que “[a] ubicarse la película en esta región en particular, se opera un proceso vindicativo de la cultura afrocaribeña. Además, en esta misma zona, se encuentra otro de los grupos separados del mundo ‘oficial’. Nos referimos a las comunidades indígenas, las cuales aparecen por primera vez de manera explícita en un largometraje costarricense” (Bolaños y González, 2005: 22).

La frase evidencia el beneplácito con que la crítica ha recibido *Caribe*. La importancia del aparente valor documental y actualidad de filme han sido subrayados por Gabriel González-Vega (La Nación), Ernesto Calvo (“La otra Costa Rica”) (2004) y Mario Giacomelli (2004) (“Visión y talento”). Alberto Cañas (2004) también se refiere positivamente al valor documental de la obra y afirma que, a pesar de la frecuencia con que el filme muestra paisajes, se logra evitar el “síndrome turístico” –elaborar la imagen de un país idílico– para lograr un nivel alegórico. Wiliam Venegas (2004), por su parte, resalta la toma y resignificación de elementos del cuento regionalista de que se nutre la película de Ramírez, para trasladarnos a una época actual:

[El] delicado balance entre los motivos de la pasión y las actitudes ideológicas se convierte en uno de los principales logros de esta clase de adaptaciones; la tesis de Salazar Herrera [el cuento en que se basa el filme] persiste, pero actualizada, contaminada por el desasosiego contemporáneo. Incluso, se logra impregnar a las imágenes con la plasticidad y el significado dados por el escritor. Los paisajes de Puerto Viejo, Punta Cocles, Bribri y Playa Manzanillo [playas del Caribe costarricense] develan una naturaleza vacilante como los sentimientos; tanto la calma como la tempestad señalan la predominancia de las dualidades y paradojas entre los pobladores y en sus adentros. (“Vorágine de deseos” 16).

Gabriel Baltodano entiende que su valor se encuentra en la forma de presentar el Caribe, ya que “es tierra de diversidad racial y socioeconómica; por tanto, se lo representa como metáfora de dilema y enfrentamiento, pero también de síntesis y esperanza. Ante la sosa regularidad del Valle, Ramírez asume el sendero demarcado por Salazar Herrera, aquel que conduce siempre hacia los enigmáticos márgenes” (Baltodano, 2008). ¿A qué se debe esa correspondencia idílica entre los críticos y la obra? Por un lado, *Caribe* es la mirada de forastero ajeno a los valores y saberes de los sujetos negros. Similar a la forma en que Branche deconstruye

las edificaciones canónicas y hermenéuticas de una parte del negrismo por hacer una apropiación del movimiento basado en la premisa de la pluriethnicidad auto-rial” que, en vez de un enfrentamiento con el racismo, o con las contradicciones de clase y género [...] este discurso tiende a sublimarlas o escamotearlas, y llega a veces a ver una celebración y una reivindicación del sujeto negro cuando son evidentes el tono condescendiente, la hostilidad, la condescención y hasta el escarnio para con este sujeto. (Branche, 1999: 488-492)

Esta misma incautación sucede en *Caribe*, donde el sujeto afro no logra salir de la mirada del forastero que aparenta entenderle. Cada aparición de un afrocaribeño o amerindio tiene una función de engranaje dentro de la narración. Todos los personajes afrocastarricenses son mostrados en forma pasiva, carentes de agencia. En las diecinueve apariciones de un sujeto afro, quince de ellas son de una forma muy estereotipada, salón de baile y cocina son sus lugares comunes. Cumplen, entonces, una función ornamental y decorativa. En las otras cuatro escenas tienen una participación un poco más activa, aunque no deja de ser parva, si no mínima, además de que son mostrados sin una posibilidad de salirse de la delimitada visión que presenta la narración. Un ejemplo claro se da en una de las primeras escenas del filme en donde el ambientalista, Ezequiel, explica a la población el problema que causa la exploración petrolera extranjera. La escena incluye a personajes afros y amerindios mezclados con otros sujetos; su aparición es precisamente el gesto loable que rescata la crítica, pero sin trascender ni presentar ningún tipo de discurso que les brinde algún tipo de agencia. Si bien uno de los sujetos afro, Rouper, tiene una participación más activa, al mostrar sus dudas sobre las posibilidades económicas: “Ezequiel, si la petrolera nos va a dar trabajo bien pagado, ¿para qué carajos queremos pesca?” (*Caribe*). Su exigua intervención, así como su desconocimiento sobre el acontecer político, se contraponen con los personajes no afros, que son mostrados como los conocedores, además de enfatizar el dinero como su único interés. Al incluir dichos sujetos, se crea una ilusión de integración de los sujetos afro a un discurso, ya no de la región, sino de la patria. El problema petrolero se convierte en una contrariedad de la nación, de todos sus miembros. El Estado costarricense se ve afectado por esa inversión extranjera que pretende apropiarse y destruir los recursos del país, respaldada por el poder del Estado. Es decir, *Caribe* tiene una función bisagra: hace una crítica al poder hegemónico tradicional representado por el estado, mientras que aparenta conciliar un espacio marginal y los sujetos que conviven en dicho lugar.

Esto último toma mayor relevancia, especialmente si se entiende el filme como una alegoría nacional, ya que el filme fue estrenado unos años después de que se diera en Costa Rica la mayor movilización social de oposición al “combo” del ICE, un paquete de leyes orientado a la transformación de la empresa estatal de electricidad

y telecomunicaciones (ICE-Instituto Costarricense de Electricidad) y del sector en general. El tema, que polarizó en mayor medida a las personas contra el combo durante la coyuntura, como lo señalan Campos Ramírez y Raventós Vorst (2004), fue “el de política y corrupción” (2004: 40). El descontento de la población fue tal que rompió con “la cotidianidad y las costumbres en la vida social del país en los últimos 30 años” (Campos y Raventós, 2004: 36). La insatisfacción y descontento, a partir de entonces, se presenta en todos los espacios no pertenecientes al poder, y el cine se vuelca sobre esta disyuntiva. Inmediatamente salen dos filmes *Asesinato en el meneo* (2001) y *Password* (2002), en los que se plantea una crítica a la corrupción política, en el primero, y un cuestionamiento a la corrupción sexual en el segundo.

Caribe se inscribe como discurso crítico del Estado, buscando integrar otros espacios y sujetos. Por eso, difícilmente la crítica tomaría en forma desfavorable la propuesta del filme ya que, además, sugiere una solución al descontento del momento: un cambio del sujeto político tradicional por un nuevo sujeto letrado, académico y que no está contaminado por el poder tradicional. La recepción positiva se debe, además, a que el espectador se puede ver reflejado en ese nuevo sujeto, quien asume las riendas de aquello de lo que el Estado no se hace cargo. El Caribe, entonces, funciona como una excusa para mostrar a este nuevo sujeto, reflejado en Ezequiel. Por eso, este es el único experto del problema ambiental, líder intelectual que no se deja corromper por el Estado, que sacrifica su familia por la patria y dirige satisfactoriamente la protesta contra la compañía transnacional y el gobierno y que, al final, como aparece en la penúltima imagen de la película, logra ganar una batalla contra la corporación extranjera y el Estado: abrazos entre el nuevo líder y una mujer afrocostarricense, seguido de un abrazo con su esposa, fin de la escena. La imagen sugiere la posibilidad de un nuevo proyecto nacional en el que se integra al afrocostarricense, pero siempre liderado por el letrado. El filme va más allá, termina con la siguiente frase: “En septiembre de 2003, la empresa petrolera reclamó al estado costarricense una indemnización por 57 mil millones de dólares. La empresa desistió de esa demanda, pero aún insiste en continuar la exploración petrolera” (Caribe). Esta última escena crea una tensión a dicho pacto, la amenaza del extranjero y del poder hegemónico anterior sigue vigente; en ese sentido, la necesidad del nuevo líder parece inminente, necesario y único con la capacidad de repeler el peligro acechante. El aparente carácter documental que la crítica ha resaltado como un logro del filme, fortalece tanto la idea de una amenaza perentoria al que se expone la patria como la urgencia de que este cambio debe ser realizado por los nuevos actores.

5 En su artículo, “Combo del ICE en el momento culminante de las protestas sondeo telefónico 24-25 de marzo del 2000”, Domingo Campos Ramírez y Ciska Raventós Vorst buscan las razones que hicieron a los costarricenses movilizarse contra el Combo. Otro de las razones, además de la ya mencionada corrupción y descontento, fueron la pérdida de una institucional nacional a manos de una transnacional (64%).

Este tipo de producción, llamado ficción documental, nutrido del neorrealismo italiano⁶, se había presentado décadas anteriores en el cine de tipo documental latinoamericano de los años sesenta, conocido como “Cine del tercer mundo”⁷. Este surgió como una expresión que parte de la premisa de una posibilidad de liberación, entendida como categoría revolucionaria y que se debía vincular a un nuevo concepto que también planteó en su momento el neorrealismo, el de la cultura nacional-popular como consigna. América Latina, como espacio ideal, trae para dentro de este período de asentamiento del documental la constatación de que es posible un cine con recursos escasos, películas que al mismo tiempo sean ejemplo de un proceso de toma de conciencia y de su transferencia, tanto hacia la teoría como hacia la actitud filmica. “El cine del tercer mundo” pretende reivindicar a los sujetos subalternos, darles una voz propia, de ahí la inclusión de sujetos comunes, con el objetivo no solamente de incluir a esos seres excluidos de la historia, sino también mostrar modos distintos a los del consumo irracional, es decir crear una sensibilidad totalmente alejada de los estándares y técnicas del cine de consumo. La aparición de indígenas y sujetos afro buscaban darle una voz a ambos sujetos.

Parece que lo anterior es el ejercicio que pretende *Caribe*, claro está, alejado de esa militancia revolucionaria tan característica del cine imperfecto. La película de Ramírez toma algunos elementos como la crítica al imperialismo y la búsqueda de una nueva sensibilidad, a partir de la incorporación de sujetos marginados en la narración que mostrara al espectador nuevas formas de entender la cultura. Sin embargo, no muestra una verdadera crítica al imperialismo acechante. Ejemplo de ello es que señala el peligro imperialista siempre desde las esferas del poder y no los mecanismos que lo convierten en un peligro para la patria. El cuestionamiento al poder se produce desde las esferas mismas del poder, el acceso a la crítica y a la reflexión solamente es hecha por los letrados, pero nunca por algún sujeto afrocastarricense. La reivindicación del lugar y de sus sujetos se ve minimizada debido a que carece de espacios donde interactúen los afrocastarricenses. Los escenarios que se muestran en el filme son solamente los espacios de la hegemonía, donde la aparición de los afrocastarricenses solo sirve de relleno

6 Margarita Ledo advierte que muchos de los directores del llamado “Cine del tercer mundo”, como es el caso de Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa o Jorge Sanjinés habían estudiado en Roma, por lo que la influencia del neorrealismo italiano era evidente (121). Un ejemplo se daba en Jorge Sanjinés, en quien “el rastro del neorrealismo de Luigi Chiarini o de Zavattini [directores representativos del neorrealismo] se deja ver en *Yawar Malku* (La sangre del cóndor), su ficción documental” (Ledo 127).

7 Durante la época, cada movimiento tenía un nombre específico y manifiesto: “Cinema Novo” en Brasil, “Cine imperfecto” en Cuba y “Cine y subdesarrollo” en Argentina, son algunos de los ejemplos. Para un estudio más detallado de este tipo de cine, se puede consultar la antología de Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America* (1990), donde presenta reflexiones y artículos sobre el cine documental latinoamericano, o bien la antología de Michael T. Martin, *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations* (1997) que recopila los manifiestos.

a cada lugar. Restaurantes, comedores, oficinas, playas, son los escenarios donde se desarrolla el filme, siempre mostrando un afrocostarricense en la escena, pero no como protagonista, sino como ornamento. Los únicos dos lugares donde se muestran e interactúan los afrocostarricenses son el carnaval y la discoteca. La única expresión posible se ve maniatada por la imagen, sujeta y limitada a un espacio que, en vez de reivindicar al sujeto, lo margina aún más.

La aparente reivindicación del Caribe es contradictoria. El lugar que se intenta recuperar es el mismo espacio que pervierte a los individuos, una vez que estos empiezan a habitarlo. Corrupción, infidelidad, pérdida del control de la razón, desborde de pasión y erotismo, son todas características que el filme muestra del Caribe. Vicente es un ejemplo de esa vorágine en la que se inmerso; inicia como un sujeto seguro que domina sus pasiones, pero conforme empieza a convivir en ese espacio, paulatinamente pierde el control de sus pasiones. De igual forma, Irene se ve consumida, al punto que la lleva a traicionar a su hermana, Abigail, con Vicente. La incorporación de los sectores marginales refleja un pacto similar al que hacían las clases populares con la burguesía emergente a inicios del siglo XX y que propiciaría la novela regional. Sin embargo, ahora esta aparente alianza, en el caso costarricense, es con el sujeto afrocostarricense, aunque solamente sea una integración artificial, mediada por el nuevo sujeto intelectual.

Lo anterior se puede ver reflejado en Jackson, el único personaje afro que tiene una relativa participación dentro de la narración. Sus apariciones demuestran la mirada estereotipada del sujeto afro, místico y conocedor del mundo de la medicina alternativa, lo que le permite no solamente curar a Abigail cuando sufre una cortadura, sino también diferenciarse del resto de sujetos afros, ya que es el único que articula el abandono que ha sufrido el Caribe por parte del Estado. Su saber y reflexión no pasan del señalamiento de un problema, más que un verdadero intento de cambio. Jackson no se involucra en el conflicto ecológico, tampoco toma un papel dentro de la narración, solamente observa y manifiesta su preocupación. Su rol consiste en exponer una tradición cultural, el saber de las plantas, que es recuperada por el lente cinematográfico. Similar al mecanismo que la ciudad letrada utilizaba para recuperar la oralidad a través de la escritura para así enterrar esos universos culturales (Rama (1984), la película funciona como el medio que recupera dichos saberes, mejor dicho, entierra ese saber cultural. Caribe recoge este saber para llevarlo a un público letrado, ajeno a la cultura caribeña, pero en ese rescate cultural hace que el valor de este saber cultural sea entendido como ajeno, solamente como un elemento perteneciente a un pasado ya inexistente, una pieza de museo. La recuperación crea un vínculo sentimental con la población, con un pasado que no afecte el presente, con la aparente idea de una conexión entre el pasado y siempre con una falsa construcción de futuro.

El lente fija y detiene la forma en que debe pensarse el Caribe. Si una de las características de una cultura es precisamente su variedad, su no individualidad, transformable y en constante movimiento, el filme fija sus límites. La inserción de los sujetos afro refleja una tanatología, tanto del sujeto como del espacio caribeño. Dicha muestra pasiva se da a través de la fotografía, la cual sugiere una suerte de inercia en el sujeto afro-costarricense, así como del espacio caribeño; es decir, presenta sujetos pasivos carentes de voz propia y que solamente pueden ser interpretados por el ojo espectador. La crítica ha señalado la fotografía de *Caribe* como sugestiva, debido no solamente a la recuperación de ese espacio marginal a través de la imagen, sino también por su valor significativo, similar al texto germen por el que el paisaje se convierte en un personaje. Al respecto, Bolaños Esquivel y González Campos señalan: “Lo que sí está en consonancia con el texto literario es el interés de convertir el paisaje en un personaje más del relato. De este modo, en las imágenes de Manzanillo, Punta Uva y Puerto Viejo, por medio de una fotografía exquisita, las playas los bananales y hasta las arañas cobran vida como en los cuentos de Salazar Herrera” (2005: 23). Es irrefutable la seducción fotográfica dentro de la película, pero es justamente esa sugerencia casi nostálgica lo que margina al sujeto, al mismo tiempo que pone en evidencia el mecanismo que silencia al sujeto observado.

La fotografía es la reproducción analógica de la realidad, carente de signo, y que se convierte en un lenguaje solamente a través del estilo, así como de su relación con el “spectator”, como lo llama Barthes. Es decir, dentro de la fotografía su referente es una muestra de lo que fue y, sobre todo, de lo que ha sido en ese instante, hecho que elimina la temporalidad del referente: este se encuentra ahí, pero en un tiempo que ya no le pertenece, lo que produce su embalsamamiento y una posibilidad ficcional del mismo. En este sentido, la fotografía conlleva a lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. Según Barthes, “[l]a fotografía nunca es más que un canto altercado de “vea”, “ve”, “vea esto”, señala con el dedo cierto *vis-à-vis* y no puede salirse de ese lenguaje deíctico (30). Así, la fotografía no intercede en los sujetos, solamente los presenta en un instante concreto de la nostalgia, una nostalgia de un ser inventado que no existe. Además, tiene una particular relación con la muerte, ya que momifica al sujeto, lo transforma en “objeto, incluso en objeto de museo” (Barthes, 2008: 41).

El filme es una intermitente reproducción de imágenes de planos generales en los cuales se resalta constantemente el mar, la playa, los insectos, así como sucesivas imágenes de actividades relacionadas con sujetos afro-costarricenses, tales como el carnaval y la música Reggae. Esta insistente sucesión de cuadros, separados rápidamente a través del montaje, acompañados de un imperante sonido diegético del bosque, provoca una sensación de álbum fotográfico en el que cada imagen

pertenece a un pasado, a un espacio exótico más análogo a un folletín turístico que a una sociedad existente; todo ello promueve una construcción del Caribe como un espacio turístico idílico, pero alejado de la nación.

El inicio del filme evidencia esa momificación del sujeto afro-costarricense. La primera imagen inicia con una frase en letras blancas: “el conflicto ecológico costarricense que recrea esta película está basado en hechos reales”; luego pasa a un plano general del mar caribeño, de la mano de un sonido diegético del mar, aves, monos e insectos, rápidamente se da un cambio de imagen, un plano general de un árbol tradicional del Caribe costarricense y aparece el nombre del actor cubano Jorge Perrugorria en letras blancas. Cambio de imagen, ahora una araña en un plano detallado, siempre la música de aves, monos e insectos, con la inclusión de los nombres en letra blanca de las actrices Cuca Escribano y Maya Zapata, española y mexicana, respectivamente. Otro cambio de imagen, de nuevo se vuelve al mar, sigue el mismo sonido del mar del inicio, ahora agregándose un sonido de tambores africanos. Este cambio de imágenes se repite por dos minutos, en las que se incluyen el nombre de otros actores, un plano general de Vicente e Irene en una toma erótica, hasta que finalmente termina la escena con el nombre del filme. Esta primera escena nos remite a una serie de imágenes que nos revelan, además de la obvia trama amorosa y erótica que va junto a un iterativo sonido diegético, un espacio paradisiaco que agasaja a la naturaleza, pero que enmarca al sujeto en un cuadro fotográfico. Esto último, además, a consecuencia de un montaje que se da a través de una rapidez en la transición de una imagen a otra, crea una sensación de estar ante un álbum fotográfico, o bien, un catálogo característico de la publicidad turística.

Las imágenes descartan cualquier posibilidad de un discurso integrador o contestatario, ya que la incesante repetición de imágenes de un espacio idílico, imperante durante todo el texto y en el que se muestran veintitrés planos de la naturaleza del Caribe, revelan la afinidad con el discurso tradicional hegemónico. El filme evoca el Caribe como excusa para reafirmar los límites del espacio en que se desenvuelven los sujetos caribeños y actúa como un pretexto espacial para consolidar un discurso que enmarca el Caribe como ese espacio erótico, recreativo e idílico para el turismo, pero alejado de una integración nacional, o como crítica a esta delimitación construida por la clase oligárquica desde el siglo XIX. La continua frase por parte de los personajes, “San José es muy lejos”, en vez de entenderse como una diatriba al abandono del Estado hacia la región caribeña, reafirma el Caribe como un espacio marginal.

Por eso, las escenas del carnaval ratifican las delimitaciones del “sujeto afro-costarricense”, aparentes de una tradición “inventada”, como señala Hobsbawm, en que se muestra el carnaval como “una determinada estructura política y una

red específica de relaciones de poder, inamovibles por cuanto [se asume] viene de muy lejos” (Senior Angulo, 2012: 34). Así, tanto la aparición de escenas de comparsa, como de baile de ritmos caribeños, y hasta en cierta forma de erotismo, ratifican dichas tradiciones como parte de una naturalización inventada por el Estado. En este caso, no obstante, el filme, además de trazar los límites del sujeto afrocostarricense, condiciona su inclusión dentro del aparato del Estado. El sujeto afro-caribeño es carnaval y baile, ambos siempre relacionados con el erotismo, que se ve aumentado por el espacio en que se desenvuelve, delimitado a un espacio del cual no puede salirse. Esto último se ve confirmado en la escena del carnaval, ya que esta “tradicción” es incluida dentro de la manifestación por el conflicto del petróleo, sin relación alguna entre ambos; actos contrapuestos en esencia, pero armonizados por la imagen y enlazados por el ojo de la cámara, o bien del fotógrafo o director.

Tener una fotografía que busca constantemente resaltar las características estereotípicas del Caribe y del sujeto afro-costarricense, quita cualquier posibilidad de autorrepresentación de este sujeto, lo despoja de sí mismo para transformarlo en un objeto parte de una fotografía o bien en una postal turística. Es decir, crean una sensación nostálgica, a la vez atractiva, incitante y conmovedora, pero que constriñe al sujeto (y a los objetos) y seduce al espectador. El primero ya no puede luchar, ha quedado enmarcado en la fotografía, mientras que el segundo es tentado, inclusive, a relacionarse con el sujeto fotografiado.

Esta sensación de atracción y nostalgia que se pretende en *Caribe* se debe a ese efecto mediado, en una especie de adiestramiento que tienen las imágenes del filme. Es decir, es el resultado de lo que Roland Barthes define como *studium* y *punctum*. De acuerdo con el teórico francés, la atracción que nos despierta una fotografía se debe al *studium*, es decir, a “la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (2008: 58). La fotografía nos atrae porque nos resulta familiar, nos recuerda lo que conocemos, nuestro saber se atañe a ese objeto fotografiado, se nos familiariza a nuestra cultura (2008: 57). Lo anterior es precisamente el efecto que logra la fotografía de *Caribe*, al tratar de ser atractiva pero reconocible, al utilizar valores conocidos por el espectador, especialmente para un espectador que asocia las imágenes con ese lugar turístico que se ha construido de la zona Caribe. La constante presencia de escenarios comunes para el espectador imposibilita cualquier posibilidad de transgredir la hegemonía tradicional. Las imágenes carecen de un *punctum*, aquello que Barthes (2008) señala: “ese pinchazo, esta marca echa por un instrumento puntiagudo” que producen un efecto como de puntadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles, precisamente esas marcas, heridas, son puntos (2008: 58, 59). Es decir, hay una relación de sensibilidad

entre el *spectator* y el objeto fotografiado que despierta un acercamiento del primero con el segundo, una suerte de identificación. Así pues, “punctum es también: pinchazo, agujerito, y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que ella me despunta (pero también me lastima, me punza)” (2008: 59). Ese “dolor” que despierta la fotografía es justamente esa sensibilidad de la que se aleja *Caribe* debido a la similitud con postales turísticas que recurren a lo largo del texto. La constante muestra de paisajes pretende implantar una sensibilidad en el *spectator*, punzar a cada uno a través de imágenes de lugares comunes, el océano o la playa del Caribe, la vegetación tropical, lo que se puede entrever también en la aparición de los personajes afrocostarricenses. Cada función laboral, empleada doméstica, pescador, vendedor de abarrotes, etc., son realizadas por sujetos afrocostarricenses; por el contrario, los sujetos agentes de cambio son sujetos blancos, si no mestizos, hecho que permiten relacionar el filme con el discurso que la oligarquía había creado desde finales del siglo XIX, como lo explica A. Quesada Soto:

La imagen de la realidad nacional elaborada por la literatura del Olimpo se reduce al Valle Central –hábitat de la oligarquía cafetalera– y excluye los espacios propios de las culturas indígenas, las culturales afrocaribeñas de las bananeras del Atlántico o las regiones ganaderas y mineras del norte del país. Esa exclusión facilitaba la identificación oligárquica con la cultura europea y fortalecía el estereotipo de un país de raza blanca, de homogeneidad racial y de país. (Quesada Soto, 1998: 41)

En otras palabras, en *Caribe* cada fotograma busca evocar una sensibilidad que, de alguna manera, despierta cierta aquiescencia en el espectador, el cual no solamente aprueba lo que observa, sino que siente cierta empatía. Por eso, su relación con lo verificable contrae cierta ambivalencia pervertida, que se ve reflejada tanto en la frase con que inicia el filme y que lo relaciona con hechos reales, como en el hecho de recurrir a lugares comunes y actores pertenecientes a la comunidad: en todos procura acercarse al espectador mediante el *studium*, es decir, a través de un discurso o imagen que hace alarde de lo social, como lo es el conflicto petrolero, o bien apela a un espacio marginal. Sin embargo, su misma insistencia en acudir a lugares trillados refuerza el estereotipo del que simula alejarse. Ese insaciable acercamiento al espectador por medio de la fotografía cliché supedita el gesto de inclusión del sujeto afro-costarricense, diluye cualquier posibilidad de vindicación y refuerza los límites del margen. Muestra, además, esa estrategia de la hegemonía de recodificarse para seguir manteniendo el status quo, a través de la legitimación de la dominación y, por lo tanto, la superioridad del colonizador europeo. Lo anterior se relaciona con una conclusión de Barthes en cuanto a la fotografía: “si aparentemente la fotografía se cree que tiende a reconciliar la fotografía y la sociedad. Pues bien, (sí, la foto es peligrosa) dotándola de funciones,

que son para el Fotógrafo otras tantas coartadas. Estas funciones son: informar, representar, sorprender, hacer, significar, dar ganas” (2008: 60-61). Así, mediante la forma en que Barthes percibe en la fotografía la posibilidad de manipular la construcción de un sujeto, se puede entender *Caribe*, en donde su supuesta posibilidad de integrar al sujeto afrocastarricense, de darle una voz y un espacio legítimo, se disuelve en el momento en que lo presenta frente a la cámara.

La fotografía del filme, entonces, funciona como una cosificación o fetichización de la imagen. Más concretamente, como lo señalaba Marx, la fetichización de la mercancía; la mercancía Caribe, presentada como un sitio con valor cultural al punto de parecer un patrimonio cultural, pero que en realidad enajena a una parte social en nombre de las pautas institucionales y que, por medio del mercado, funcionan para una clase social en el poder. Al sustraerse de su proceso social, el producto social, es decir, el Caribe, se toma como artefacto y adquiere un precio dentro del mercado: un artículo de consumo que fue determinado por los que lo pueden adquirir y gozan de sus privilegios. ¿Quiénes pueden gozar de estos privilegios? Si nos basamos en el filme, no precisamente el sujeto afrocastarricense. Su presencia maniatada a los constructos clichés muestra el retraso del país centroamericano en cuanto a la crítica del sujeto afrocastarricense, sobre todo si en los estudios actuales el sujeto africano es estudiado dentro de un marco de análisis independiente, dentro de la diáspora africana, y no como un sujeto aislado, sin historia. En ese sentido, es evidente la necesidad de nuevas vertientes investigativas que se alejen de las lecturas indulgentes que celebran cualquier gesto aparentemente vindicativo pero que, por el contrario, fomenta la marginalización del afrocastarricense, la cual parece mayor a la de otras latitudes. En este sentido, a la frase de Jackson, “es que a Limón no le importa nadie” (*Caribe*) se le podría agregar que no le importa ni a la crítica, ni al cine. En otras palabras: queda mucho por hacer.

Referencias

- Baltodano Román, Gabriel. (2008). "Literatura y cine: el caso costarricense". UNA-Purdue University. XVI Congreso Internacional de Literatura Centroamericana (Cilca), Sede Regional Chorotega UNA, San José. Abril 2008. Presentación en conferencia.
- Barthes, Roland. (2008). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Branche, Jerome. (1999). "Negritud: hibridez cultural, autoridad y la cuestión de la nación". *Revista Iberoamericana. Literatura Afro-hispánica*. 188-189 (Julio-Diciembre 1999): 483-504.
- Bolaños Esquivel, Bernardo y Guillermo González Campos. (2005). "Literatura y cine: procesos de reestructura y transformaciones discursivas en la película Caribe." *Intersedes*. VI (11-2005): 17-26. Web. 27 de septiembre de 2015.
- Burton, Julianne. (2004). *The Social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Pres.
- Calvo, Ernesto Calvo. (2004). "La otra Costa Rica". *La Nación* 6 noviembre 2004: 14.
- Campos, Domingo y Ciska Raventós. (2004). "Combo del ICE en el momento culminante De las protestas Sondeo telefónico 24-25 de marzo del 2000". *Revista de Ciencias Sociales (Cr)* IV 106 (2004): 35-43.
- Cañas, Alberto. (2004). "Chisporroteos". *La República* 6 y 7 noviembre 2004: 15. *Caribe*. Dir. Esteban Ramírez. Cinetel S.A, 2004. Film.
- Cortés, María Lourdes (2002). *El espejo imposible: un siglo de cine en Costa Rica San José*: Farben Grupo Editorial Norma.
- _____. (2006). "El nuevo siglo arranca en las pantallas." *Escenas*. 29.58 (2006): 11-20. Web. 19 de septiembre de 2015.
- _____. (2005). *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus.
- Giacomelli, Mario. (2004). "Visión y talento". *La República*. 11 noviembre 2004.
- González-Vega, Gabriel. (2004). "Caribe, la película". *Semanario Universidad*. Suplemento Forja. Octubre 2004: 3.
- Hall, Stuart. (1997). "Culture, the Media and the 'Ideological Effect'". *Mass Communication and Society*. James Curran, Michael Gurevitch and Janet Woolcott, eds. Londres: Edward Arnold Ltd. 315-348.

- Hutchinson Miller, Carmen. (2012). “‘No Blacks to the Interior’: Past and Present Racism Against Afro-Caribbean and their Afro-Costa Rican Descendants.” *American International Journal of Contemporary Research*. 2.6 (June 2012): 144-166. Web. 27 de septiembre de 2015.
- Ledo, Margarita. (2004). *Del cine Ojo a Dogma. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Marranghello, Daniel. (1988). *El cine en Costa Rica, 1903-1920*. San José: Jiménez y Tanzi Ltda.
- Martin, Michael T., ed. (1997). *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*. Detroit. Wayne State University.
- Mauro V., María del Carmen. (2012). “Imágenes limonenses y resistencia cultural.” *Puerto Limón (Costa Rica) Formas y prácticas de auto/representación. Apuestas imaginarias y políticas*. Ed. Quince Duncan y Victorien Lavou-Zoungbo. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan. 137-152.
- Ovares, Flora y otros. (1998). *La casa paterna*. San José: EUCR.
- Quesada Pacheco, Álvaro. (1998). *Los unos y los otros*. San José: EUCR.
- Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Senior Ángulo, Diana. (2012). “Imágenes limonenses y resistencia cultural.” *Puerto Limón (Costa Rica) Formas y prácticas de auto/representación. Apuestas imaginarias y políticas*. Ed. Quince Duncan y Victorien Lavou-Zoungbo. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan. 32-44.
- Salazar Herrera, Carlos. (1989). “De amor, celos y muerte”. En: *Tres cuentos*. 2da ed. San José: EUCR.
- Sandoval García, Carlos. (2003). *Otros amenazantes*. San José: EUCR.
- Troncoso, C. y Almirón. (2005). “Turismo y patrimonio. Hacia la relectura de sus relaciones”. *Aportes y transferencias* 1.9 (2005): 56-74.
- Venegas, William. (2004). “Vorágine de deseos”. *La Nación*. 5 noviembre: 16.